

Introduction

Filmer la scène : d'une impossibilité aux infinies potentialités

DÈS LES ORIGINES DU CINÉMA, placer une caméra face à une performance scénique semble être à la fois le geste le plus élémentaire de la mise en scène cinématographique et son acte le plus difficile, peut-être même le plus controversé. De manière remarquable, la jeune Loïe Fuller prémédite déjà les différents usages des articulations complexes entre les arts scéniques et cinématographiques, alors que ces derniers n'ont pas encore fait leur apparition. En 1891, la danseuse crée l'émoi par sa modernité et son ouverture à l'ère de l'électricité et de la machine¹ en proposant un spectacle hybride se situant entre performance et théâtre total². Sa fameuse «danse serpentine», découverte, dit-on, à la faveur du hasard, consiste en une série de tours et d'attitudes que la danseuse effectue en tenant l'ourlet d'une longue jupe, provoquant l'émoi des spectateurs face aux formes ainsi dessinées dans l'espace scénique. Fuller eut alors l'idée d'un spectacle reposant entièrement sur ce type de figures, oscillant entre l'abstraction et le métaphorique. Ce numéro spectaculaire fera les beaux soirs des Folies-Bergères et lui apportera un formidable succès, tant auprès du public que des critiques, des esthètes et des artistes, qu'ils s'inscrivent dans le Symbolisme, le Futurisme ou l'Art nouveau (Mallarmé, Rodin, Toulouse-Lautrec, Prampolini, Apollinaire, pour n'en citer que quelques-uns, comptaient parmi ses admirateurs). Un tel succès invite à la mémoire matérielle.

Si les images de Loïe Fuller ne sont pas rares (dessins, gravures, photographies...), les films captant l'art de la danseuse, si jamais il y en eut, ont disparu. Il semble que Loïe Fuller se laissait difficilement photographier durant ses numéros et

- (1) Tom Gunning tient d'ailleurs la conception du mouvement au cœur de la danse de Fuller comme l'un des éléments précurseurs de l'invention du cinéma. Voir Tom Gunning, « Loïe Fuller and the Art of Motion », in *La decima musa: il cinema e le altre arti*, Udine, Forum Edizioni, 2001, p. 25-42.
- (2) Giovanni Lista, « Le corps-machine, de Loïe Fuller aux futuristes », in *Corps et machine*, catalogue de la 2^e Biennale Internationale de Charleroi/Danses, CGRI, 1994, p. 155-158.

refusait absolument que la caméra du cinématographe immortalise sa performance. Nulle haine du cinéma dans cette résistance (Fuller réalisera d'ailleurs son propre film de danse en 1920, *Le Lys de la vie*, aussi étrange que poétique), mais simplement la constatation lucide que son travail, spécialement conçu et ordonné pour la scène, ne souffrirait pas la captation cinématographique.

Une fée nommée électricité

Ce nouveau type de spectacle, reposant sur l'avènement de l'éclairage électrique et participant aux rêves d'une scénographie révolutionnaire formulée par les théoriciens de la scène moderne, présentait le mouvement dansé comme une énergie désincarnée dépassant les frontières définitoires du corps humain, annihilant même l'idée de corporalité, transformant la présence scénique en une pure image animée. Le principe de la danse serpentine est simple : il s'agit pour la performeuse, installée sur un podium méticuleusement éclairé, de vriller sur elle-même en créant, bras tendus et souvent avec l'aide de baguettes prolongeant ses membres, des formes en mouvement obtenues grâce aux pans d'une tenue ample et légère. En quelque sorte, son travail sur la lumière combiné aux mouvements qu'elle produisait étaient déjà trop essentiellement cinématographiques pour être cinématographiés.

Cependant, si Loïe Fuller craignait la dénaturation ou l'appauvrissement de son spectacle par la captation, le cinéma, lui, n'entendait pas manquer une attraction aussi capitale, en dépit de l'impossibilité de rendre compte parfaitement de la sophistication du spectacle. Ainsi, la danse serpentine dépassa largement les salles de spectacle vivant pour se déployer sur les écrans forains des premiers lieux du cinéma³. Son numéro de voiles dansants étant bien entendu largement et rapidement plagié, nombreux sont les films des premiers temps, des catalogues Edison et Lumière notamment, à proposer ces danses colorées performées par des imitatrices. Il est vrai que l'invention chorégraphique de Loïe Fuller, d'une force plastique rare, continuait d'exercer un émerveillement féérique sur les écrans. Non, décidément, le cinéma ne pouvait se permettre de l'ignorer. Après quelques tentatives de recreation de la danse serpentine pour la caméra, le studio Edison décida d'ajouter la couleur à la pellicule afin de restituer l'effet du spectacle original. En 1894, William Dickson produit, avec l'aide de l'opérateur William Heise, *Annabelle Serpentine Dance*⁴ un petit film d'une trentaine de secondes destiné aux kinétoscopes, qui sera sans doute le premier film en couleurs de l'histoire du cinéma. On y voit Annabelle Whitford Moore, l'une des plus célèbres imitatrices de Loïe Fuller, exercer une danse serpentine grâce à une jupe volumineuse et flottante qu'elle anime à l'aide de deux bâtons. Madame Kuhn, l'épouse d'un photographe des laboratoires Edison chargée de la mise en couleurs, peint directement la pellicule, photogramme après photogramme, dans des teintes principalement rouges et oranges. À l'aide de petits pinceaux, elle organise les variations de couleurs de la jupe ondulante. Le spectateur d'hier comme

(3) De 1891 à 1920, date du *Lys de la vie*, G. Lista identifie pas moins de 80 films montrant des danses serpentines. Voir Lista, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle-Époque*, Paris, Éditions Hermann/Centre national de la danse, 2006, p. 613-627.

(4) N° 1, car le film connaîtra au moins trois autres versions postérieures.

d'aujourd'hui (et de demain, on veut bien le parier) se laisse facilement fasciner par ce petit film qui transfigure la captation et offre une vision absolument différente, mais tout aussi sublime, de la danse scénique.

La danse serpentine est ainsi née deux fois, d'abord sur scène, puis à l'écran. Sa reprise est sa réinvention, mais elle est aussi celle du média d'enregistrement audiovisuel lui-même et de sa capacité à capter le monde et ses événements puisque cette danse serpentine apporta au cinéma non seulement la couleur⁵, mais aussi une dialectique créatrice fondamentale, à l'œuvre dans tout geste de déplacement de la scène à l'écran, dont les termes ne sont autres que la corporalité et la spectralité.

La scène face caméras : du grand écran au tube cathodique

En France, comme ailleurs, la relation entre les arts vivants et les arts audiovisuels est apparue avec l'invention du cinéma, dès que ce dernier a commencé à conquérir l'environnement occupé par les arts scéniques. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, où ceux-ci connaissent leur apogée, les différents arts vivants ont régné sans conteste sur les activités artistiques et récréatives. Les premiers films apparaissent à une époque où la société du spectacle se développe, principalement dans les capitales et les grands centres économiques urbains. Les films sont accueillis comme un divertissement supplémentaire parmi un choix varié de spectacles. Pourtant, à partir de ce moment, les arts vivants et les arts audiovisuels doivent vivre, partager leur audience et concourir ensemble, pour le meilleur ou pour le pire. Tous les deux avaient le même but : être joué devant un public, l'un sur un écran et l'autre sur scène. Face à la demande massive et au besoin de films, les premiers cinéastes filment massivement les arts de la scène, non pour des raisons d'archivage, mais pour répondre à cette demande. Nombre de premiers films sont des adaptations de pièces théâtrales, telles que les œuvres de Shakespeare qui ont été traduites dans différentes langues et se sont répandues dans de nombreux pays⁶. L'exploitation d'œuvres du répertoire théâtral assurait que le public accepterait davantage un nouveau type de support spectaculaire : le grand écran. Bien avant d'envisager des intentions d'archivage ou de nouvelles créations communes entre eux, cette réalité historique a dominé longtemps les rapports entre les deux arts concurrents.

Dans les premiers jours du cinéma, les arts vivants ont aussi fourni non seulement des histoires ou des scénarios, mais aussi des acteurs et des interprètes. Les premiers films enregistrent un large éventail d'arts de la scène : mime, numéros de cirque, contorsionnistes ou acrobates. Ce ne sont que quelques exemples des nombreux films réalisés pour le cinéma dans les catalogues des premières compagnies de cinéma, comme Gaumont en France. Du développement du cinéma en tant qu'art à la croissance de l'industrie cinématographique, la relation entre arts vivants et audiovisuels questionne pourtant leurs créateurs.

(5) Et de la pratique de l'animation sur pellicule (qui fera éclater toutes les normes de représentation). Voir Dick Tomasovic, *Kino-Tanz, l'Art chorégraphique du cinéma*, Paris, P.U.F., 2009, p. 63-70.

(6) Pierre Leprohon, *Histoire du cinéma muet*, Paris, Cerf, 1961, p. 45.

D'un côté, l'idée que le cinéma doit absolument s'émanciper de la scène s'impose pour les créateurs audiovisuels à l'occasion de nombreux débats. La recherche d'un langage proprement cinématographique passe par le rejet de la théâtralité, et par conséquent du lieu qui la représente de manière la plus évidente. L'apparition du cinéma parlant accentuera davantage cette division.

De l'autre côté, pour les artistes interprètes ou exécutants des arts vivants, y compris ceux qui se tournent ponctuellement ou régulièrement vers les arts audiovisuels, filmer la scène n'est pas perçu comme une action sans conséquence : quelque chose y serait perdu pour toujours. Pour de nombreux metteurs en scène, filmer un spectacle sur scène ne reviendrait qu'à préserver un enregistrement déformé de la production originale. Cités peut-être trop de fois, les mots du metteur en scène français Roger Planchon (1931-2009) résonnent comme une condamnation à mort : « Enregistrer les meilleurs spectacles sur film, même avec soin, est la pire chose que vous pouvez faire au théâtre et au cinéma, les deux perdent leurs âmes. »⁷ Dans cette conception, le filmage de la scène tient du pacte faustien et de la cause perdue (risques financiers, compromission de sa réputation, perte de son âme). Tout au plus quelques initiatives d'adaptation filmique d'une œuvre théâtrale permettent de recréer, avec la distribution originale, la faible filiation avec la version scénique. Ce fut le cas de *Von Morgens bis Mitternacht* (*De l'Aube à minuit*) de Georg Kaiser, filmé par Karlheinz Martin en 1920, où apparaît le comédien Ernst Deutsch qui avait justement créé le rôle sur les scènes berlinoises. Ce film apparaît comme l'ultime témoignage du jeu d'acteur expressionniste tel qu'il a pu exister, en Allemagne, au début du XX^e siècle⁸.

Le bilan de cette première période historique des relations entre les arts audiovisuels et les arts vivants impose peu à peu l'idée que la scène doit progressivement s'effacer au profit d'un autre espace : le studio.

L'émergence des techniques de diffusion télévisuelles et la multiplication des écrans de télévision domestiques après la Seconde Guerre mondiale vont transformer plus encore la relation entre les arts. Si l'objectif du petit écran était à peu près le même que celui du grand (offrir du divertissement), les publics visés étaient bien plus larges. La télévision naissante touchait les ménages dans leurs diversités (adultes et enfants, classes sociales indistinctes, zones urbaines et rurales). Dès lors, beaucoup de productions télévisuelles ont été conçues à des fins éducatives. À leurs débuts, les chaînes de télévision nationales, à l'instar des stations de radio dont elles usurperaient progressivement la place centrale dans les foyers, diffusaient des spectacles en direct, se rapprochant de la sorte de l'essence même des arts vivants. Une fois de plus, il s'agissait de présenter le spectacle sans l'archiver ni même se référer à une version scénique existante. Cette importante production fut extrêmement populaire. Au Royaume-Uni, avant la Seconde Guerre mondiale, la pionnière BBC produisit plus de 300 spectacles en direct, exclusivement à des fins de diffusion. Cependant, filmer la scène dans le bâtiment où celle-ci est réellement

(7) Citation reprise dans *Le film de théâtre*, études et témoignages réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS, 1997, p. 20.

(8) Helga Vormus, « Autour de la pièce *De l'aube à minuit* de Georg Kaiser » in *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, Lausanne, L'âge d'homme, 1990, p.164-187.

située représentait un défi coûteux pour un résultat incertain. La taille de l'équipement, l'éclairage et les enregistrements sonores exigeaient des studios appropriés qui prenaient la forme de scènes impersonnelles. Les goûts changeants du public ainsi que les constantes difficultés techniques et organisationnelles de la diffusion en direct ont fini par ralentir ces expériences. Les émissions différées devinrent alors la norme et se retrouvèrent dans une concurrence forcément défavorable avec d'autres émissions mieux calibrées pour le petit écran (séries télévisées, téléfilms ou diffusion de produits cinématographiques précédemment exploités en salle).

La situation fut par contre très différente en France. Financé par l'État, le célèbre programme *Au théâtre ce soir*, débuté en 1965, connut un important succès public durant plus de vingt ans. C'est d'ailleurs une forme de plébiscite qui fut à l'origine de sa création. En 1964, la télévision publique belge, appelée RTB à l'époque, enregistrait une pièce au Théâtre du Vaudeville à Bruxelles. C'était une comédie légère, intitulée *La Bonne Planque*, qui avait été jouée sur scène à Paris en 1962 avec le très populaire acteur français André Bourvil. En raison d'une grève des techniciens de la télévision française, cette version enregistrée a été empruntée, en urgence, à la télévision belge et diffusée en France, en différé, en février 1965. Le succès a largement dépassé les attentes initiales des programmeurs. Il fut décidé de créer un programme régulier, diffusé aux heures de grande écoute, le vendredi ou le samedi soir, recréant l'atmosphère du théâtre chez soi et donnant une image quelque peu factice et partielle de la vie théâtrale parisienne.

La scène de théâtre y apparaît comme un endroit ritualisé par la mise en scène télévisuelle. De format assez identique, chaque enregistrement présentait dans l'introduction à la pièce des détails sur l'iconographie du lieu théâtral et montrait le public s'installant dans la salle. L'introduction était suivie d'un seul plan large, présentant l'ensemble de la scène après que le rideau se soit levé. Après ce plan d'ensemble, le montage faisait varier l'échelle de plans pour la mettre au service de l'interprétation (plans moyens et des gros plans des acteurs). À la fin du spectacle, au tomber de rideau, le plan d'ensemble révélait une fois de plus la salle. Le spectacle se terminait sur scène comme sur le petit écran. Le tournage du spectacle s'étalait sur plusieurs jours et la plupart des séquences, hormis les plans d'ensemble et les hors-scène, n'étaient pas enregistrées en présence d'un public. Les rires pouvaient être ajoutés au moment de la postproduction, précédant ainsi le futur dispositif de certains sitcoms. Les raisons principales de ce choix étaient l'imprévisibilité du public ainsi que les difficultés techniques d'enregistrement. Le succès d'*Au théâtre ce soir* fut jalonné de nombreuses critiques virulentes provenant essentiellement du milieu des arts du spectacle qui y voyaient, comme pour la plupart du théâtre filmé, un « théâtre en conserve⁹ ». La télévision devint un objet de mépris ou du moins d'indifférence, comme en témoignent les propos d'Antoine Vitez : « L'audiovisuel et la télévision ne m'intéressent pas. D'ailleurs, la télévision n'est pas un art. C'est seulement de la technologie. »¹⁰

(9) Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma » in *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 235.

(10) Xavier Dupuis, Dominique Sagot-Duvauroux, *Les relations spectacle vivant et audio-visuel : premières considérations*, [Paris], ministère de la Culture. Service des études et recherches, 1984, p. 49.

Si de nombreux films scéniques ont été reçus avec succès et intérêt, notamment aux États-Unis durant les années quarante et cinquante avec des shows diffusés en direct (comme *The Philco Television Playhouse* entre 1948 et 1955 ou *The Kraft Television series* entre 1947 et 1958, pour ne citer que ces deux-là), et principalement grâce au double parcours de certains réalisateurs passés d'abord par le théâtre, les productions cinématographiques et télévisuelles favoriseront progressivement l'adaptation d'œuvres théâtrales plutôt que le tournage de spectacles sur scène. C'est le cas des grandes productions cinématographiques à succès autour d'acteurs populaires tels que *L'Avare* de Molière, co-réalisé par Jean Girault avec Louis de Funès (1980), les films shakespeariens de Kenneth Branagh à la fin des années 1980 ou encore *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, réalisé par Jean-Paul Rappeneau (1990), avec Gérard Depardieu dans le rôle de Cyrano. Dans ces films dramatiques, la scène a définitivement disparu, même si certaines séquences anecdotiques se réfèrent à l'espace d'origine.

Au tournant du XXI^e siècle, la scène est ainsi rejetée du système de représentation audiovisuel, car les préjugés artistiques, les technologies limitées et la concurrence rarement admise entre les arts avaient empêché les enregistrements d'évoluer au-delà de cette étape.

Le temps des écrans : l'ère numérique

À nouveau, les innovations technologiques permirent de faire évoluer cette relation. Une nouvelle génération a émergé, soutenue par les nouvelles technologies numériques et surtout par les nouveaux médias de diffusion. La production de films de tous les types a explosé, encouragée par la diminution des coûts de production, par l'accès à l'équipement et à des niveaux élevés d'exposition via divers services d'hébergement vidéo. Depuis les années 2000, des spectacles sont aussi à nouveau largement diffusés à travers des réseaux de salles de cinéma, comme ceux du Metropolitan Opera de New York (2006), du National Theatre de Londres (2009) ou de la Comédie-Française (2016). En outre, les spectacles enregistrés sont disponibles en ligne, en totalité ou en partie, à travers des plateformes de diffusion ou des sites Web officiels.

Ces multiples évolutions étaient à l'origine des réflexions qui menèrent à l'organisation d'une journée d'échange et de rencontre, intitulée «Filmer la scène», qui s'est tenue à Bruxelles en avril 2013. Soutenue par le Service général de la Création artistique (anciennement nommé le Service général des Arts de la Scène) de la Fédération Wallonie-Bruxelles, cette journée fut organisée par le Centre SIBMAS de la Communauté française de Belgique, association régionale francophone de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du spectacle (SIBMAS). Cette manifestation portait sur les questions de la production et de l'usage d'images filmées dans le cadre de spectacles vivants, toutes disciplines confondues. Elle s'articulait autour de présentations et d'ateliers pratiques qui avaient pour but de mieux préparer les partenaires culturels aux enjeux artistiques que génère la confrontation entre l'esthétique filmique et celle des arts vivants, ainsi

qu'aux questions économiques et technologiques qui conditionnent la production et la diffusion de ces enregistrements.

Grâce aux technologies numériques, il est devenu en effet courant que la scène soit transformée en espace filmique, qu'elle devienne l'objet de captations dans un but promotionnel ou de diffusion. De nombreux artistes ou groupes d'artistes enregistrent des extraits de leurs productions pour les annoncer sous forme de bandes-annonces destinées à circuler sur de nouveaux réseaux et de nouvelles plateformes audiovisuelles permises par l'Internet, trouvant de nouvelles formes esthétiques et de nouvelles modalités économiques dans un nouveau contexte d'archivage et de patrimonialisation des œuvres. S'interrogeant sur l'évolution de ces pratiques, la journée d'échange « Filmer la scène » a offert, à près de 70 personnes issues de divers domaines des arts scéniques (aussi bien des représentants de théâtre, que de compagnies de danse ou des intervenants de l'opéra), mais également à des professionnels œuvrant dans le secteur audiovisuel, l'opportunité de se pencher sur la question du filmage de la scène et des arts qui y sont directement associés. Ce numéro spécial d'*Études théâtrales* entend prolonger une série de réflexions menées lors de cette manifestation et proposer de nouvelles pistes d'étude au sujet de ce geste complexe qu'est le filmage de la scène, sans cesse redéfini par la technologie, les attentes du public et les conceptions des artistes. Avec l'émergence du numérique et de la démocratisation des moyens de production, nombre d'artistes, de compagnies et de troupes enregistrent leurs productions, voire leurs répétitions. Les films consacrés à l'espace scénique constituent peu à peu un genre à part entière et l'enregistrement, l'exploitation et la diffusion, en direct ou en différé, de spectacles dans des réseaux de salles de cinéma ou sur Internet relancent toute la réflexion qui peut se faire sur les rapports entre deux arts qui partagent un même but : faire spectacle.

Quels sont dès lors les enjeux actuels de la captation audiovisuelle des arts scéniques ? À partir de quel moment le filmage d'une œuvre scénique préexistante peut être considéré comme une œuvre à part entière ? Quels sont les processus de transmédiatité en fonction ? Quelle est l'importance de la finalité de la captation dans la détermination de son langage ? Quel type de rapport se forme entre le metteur en scène du spectacle vivant et celui du spectacle enregistré quand cette dernière œuvre entend exister pour elle-même ? Et, après tout, est-ce que l'acte de filmer la scène n'est pas toujours un acte de déplacement ou de délocalisation ? Est-ce que le premier acte créatif de la captation ne consiste pas dans le refus même de la scène ? La captation ne suppose-t-elle pas la négation de la dimension scénique de l'événement à travers l'invention d'un nouveau lieu et d'une nouvelle temporalité ? Ou peut-être, de manière quelque peu paradoxale, sous un paradigme audiovisuel, la reconstruction de ses artifices ? Comment la scène peut-elle encore exister à l'écran ? Filmer la scène, n'est-ce pas là finalement une impossible injonction ?

Les questions portant à la fois sur la conservation et la circulation de ces images semblent aujourd'hui plus cruciales que jamais grâce à l'extrême accessibilité des outils d'enregistrement et de diffusion numériques. À l'heure où les questions relevant des croisements entre pratiques audiovisuelles et arts présents constituent, sans aucun doute, un nouveau tournant dans l'histoire de la promotion, de la patrimonialisation et de la diffusion du spectacle vivant, il apparaît en effet urgent

de s'intéresser à l'acte même du filmage de la scène. Ces multiples questions et la recherche des réponses éventuelles doivent éclairer sous un nouveau jour les éternelles tensions dialectiques entre arts du spectacle vivant et arts du spectacle enregistré. À travers une série de contributions inédites, ce numéro de la revue *Études théâtrales* se donne pour objectif de mettre en lumière un certain nombre d'enjeux historiques et esthétiques de la captation en tant que geste artistique, du cinéma des premiers temps à nos jours, avec la conviction que la mise en perspective des expériences du passé permet de mieux appréhender les pratiques contemporaines. Ce volume évoque tant la diversité des arts de la scène que la multiplicité des médias et des supports audiovisuels. Chaque intervention prend cependant soin d'étudier le geste du filmage comme un geste créatif, singularisant, voire, dans certains cas, donnant à l'œuvre audiovisuelle une autonomie vis-à-vis du spectacle scénique.

Pour toute une série de raisons, qui relèvent tant de son imprécision, de sa mauvaise utilisation, de son inadéquation et de sa relative obsolescence, le terme d'adaptation ne sera guère utilisé dans ce volume, ou seulement de manière très circonscrite. C'est en effet sous une autre notion et un autre modèle, moins hiérarchisants et plus égalitaires, que l'acte de filmer la scène sera ici évoqué : celui de la rencontre, entre les arts du spectacle vivant et les arts audiovisuels de l'enregistrement.

À la croisée des chemins : rencontres du premier au troisième type

Considérant l'habituelle méfiance, pour ne pas dire, parfois, l'hostilité entre ces arts et ces pratiques, la table des matières s'est constituée, avec espièglerie, autour des différents types de rencontres tels qu'ils ont été définis par l'astronome américain J. Allen Hynek dans son système de classification des observations des ovnis¹¹, partant de l'idée que spectacles vivants et cinéma semblent parfois se considérer mutuellement, sinon comme des extraterrestres, sûrement comme des objets en mouvement très partiellement identifiés. Les rencontres rapprochées du premier type comprennent les témoignages de vision et d'observation, celles du second type comportent les traces et les preuves matérielles, enfin, les rencontres du troisième type supposent le contact direct.

Facétieusement inspiré par ces catégories, le sommaire de ce numéro d'*Études théâtrales* regroupe les différentes contributions du volume en trois parties qui pourraient constituer autant de types de rencontres entre les arts du spectacle vivant et enregistré. Cela étant, une idée majeure traverse toutes les interventions et l'organisation générale du numéro : filmer la scène est un geste qui ne se conçoit pas sans un préfixe, le «*re*» latin qui indique la réaction et l'acte de réponse, mais aussi le mouvement du retour, la dimension augmentative, ou encore, et bien entendu, le travail de la répétition. Car filmer la scène est un acte de *re*-prise, pour réagir, revenir, repenser, reformuler. La scène ne devient l'écran qu'à condition d'être transformée et les infinies modifications des paramètres spatiaux et temporels résultant de cette métamorphose sont les sujets des différents articles ici rassemblés.

(11) Popularisé par Steven Spielberg en 1977 par l'entremise de son film *Close Encounters of the Third Kind*.

Les Rencontres du premier type sont placées sous les verbes *regarder* et *recadrer* puisque ces trois premiers textes, tout en remontant le fil de l'histoire pour s'intéresser aux premiers échanges entre la scène et l'écran dans les premières décennies du XX^e siècle, envisagent des questions aussi fondamentales que la définition des périmètres de pensée, de conception et de réception du spectacle vivant lorsqu'il est filmé. «Que garder et que regarder?», «Que cadrer et que recadrer?». Édouard Arnoldy, pour reconsidérer les vieilles et sempiternelles oppositions entre cinéma et théâtre, relit quelques-uns des textes cruciaux de la théorie critique, ceux de Walter Benjamin, Ernst Bloch et Siegfried Kracauer, et révèle un processus discursif qui se base moins sur la contradiction des formes artistiques que sur la distinction des propriétés spécifiques de chaque médium. Ces différences peuvent d'ailleurs faire l'objet de certaines œuvres, reflétant les interrogations du public des années 1910, tiraillé entre les traditions du dispositif théâtral et l'énergie juvénile des formes cinématographiques. C'est ce que montre Jérémy Houillère en étudiant les enjeux esthétiques et idéologiques d'une série de films français comiques produits entre 1905 et 1915, soit au moment même où s'établit le discours de concurrence entre théâtre et cinéma. Nombre de ces films, qui (s')amusent à donner une vision cocasse, grotesque ou satirique de l'envers du théâtre, en déportant le regard à côté de la scène (derrière les pendrillons, dans les coulisses, dans la salle, etc.), constituent en fait de significatifs symptômes de la crise que traverse une partie importante du monde théâtral à cette époque. Mais les passages entre spectacles vivants et spectacles enregistrés peuvent aussi s'effectuer dans une précieuse et subtile logique de continuité, comme le suppose Louise Van Brabant en étudiant de très près l'esthétique du film de silhouettes et, plus particulièrement, *Les Aventures du Prince Ahmed*, œuvre aussi fondatrice qu'emblématique du genre, réalisée en 1926 par Lotte Reiniger. La singulière conception du cadrage de la cinéaste repose sur une véritable symbiose entre les ancestrales conceptions scéniques du théâtre d'ombres et les prodiges illusionnistes d'un espace cinématographique moderne.

Recréer et *retrouver* sont les deux injonctions qui instruisent les Rencontres du deuxième type, entièrement consacrées au saisissement par l'invention de la trace ; celle du spectacle filmé, celle du geste chorégraphié, ou celle encore de l'identité scénique. Xavier Baert revient sur les modalités et les dynamiques d'une des collaborations phares entre le chorégraphe Merce Cunningham et le réalisateur Charles Atlas : la captation de *Torse*, en 1977, qui prendra la forme, puissante et intrigante, d'une installation à double projection synchronisée, offrant l'occasion d'une réflexion fondamentale sur l'ontologie temporelle du principe même de la captation. La question de la temporalité se double d'une interrogation sur la spatialité dans la filmographie du cinéaste Dominique Delouche, dont les documentaires se sont donné pour objectif la transmission du savoir de quelques-unes des plus grandes figures du ballet du XX^e siècle. Térésa Faucon, analyses de films à l'appui, montre la nécessaire et importante dimension expérimentale de cette œuvre qui, à travers des phénomènes de démultiplication, de délocalisation et de reconfiguration de la scène, modelée comme un espace plastique, redonne corps au danseur. Le dispositif scénique, tout comme sa mise en abyme, peut également devenir le sujet d'un cinéma de fiction, comme en témoigne l'étude du célèbre *M. Butterfly* que David Cronenberg réalise en 1993. Caroline San Martin traverse les passerelles entre opéra et cinéma pour suivre à la trace les jeux enchâssés des scènes de représentation qui

structurent le film, et propose une lecture de l'acte de mise en scène, scénographique et filmographique, comme palimpseste culturel.

Enfin, les Rencontres du troisième type, conjuguées à partir des verbes *recomposer* et *rediffuser*, regroupent des interventions portant sur des pratiques contemporaines de l'audiovisuel appliquées à la scène. Elles semblent vouloir se faire les médiatrices du spectacle et ambitionnent l'établissement d'une nouvelle forme de proxémique, par l'image, entre la scène et le spectateur. Si chacun sait l'importance que tient dans l'histoire du spectacle vivant la représentation du ballet *Le Sacre du Printemps* au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, le 29 mai 1913, composé par Stravinski et chorégraphié par Nijinski pour les Ballets russes de Diaghilev, personne ne peut aujourd'hui ni y assister ni voir sa trace cinématographique, car aucune caméra n'était présente dans la salle ce soir-là. Partant de ce point aveugle de l'histoire de la danse, Franck Boulègue décrit les intentions et les aboutissements de l'étonnant projet *Sacre/ilège(s)*, concrétisé en 2013, année du centenaire du ballet, qui consistait, non en une reconstitution, mais bien en une libre relecture du ballet sous la forme d'une série de vidéo-danses confiées à une soixantaine d'artistes issus d'horizons divers. Mais en raison des spécificités du médium vidéographique, ce jeu d'appropriation se révèle en fin de compte surtout un jeu d'apparition. Par ailleurs, ces dernières années, la dématérialisation du support filmique ainsi que l'accessibilité et la commodité des outils numériques dans le champ de l'audiovisuel ont permis à de nombreuses compagnies théâtrales de filmer leurs productions, de réaliser leurs propres captures, de prendre en main leur communication et de faire circuler leurs images. Aurélie Mouton-Rezzouk se penche sur ce corpus peu étudié, peu structuré, mais foisonnant et proliférant : les *teasers*, *trailers* et autres bandes-annonces qui permettent désormais de promotionner un spectacle sous sa forme filmée. Si le phénomène est très récent, plusieurs stratégies semblent déjà repérables et permettent de proposer une typologie formelle, selon une logique d'émancipation croissante par rapport à la captation. Jamais sans doute la scène n'a autant été filmée qu'aujourd'hui. Et jamais ses images n'ont autant circulé qu'aujourd'hui, les canaux de diffusion ne cessant de se multiplier et de se ramifier. La scène filmée est aujourd'hui partout, des grands écrans des multiplex cinématographiques aux écrans minuscules des téléphones portables. Dans ce contexte, que peut encore la télévision ? La question mobilise la programmatrice Carine Bratzlavky et le réalisateur Julien Bechara, réunis autour de Sylvia Botella pour un entretien au long cours qui confronte nombre d'idées présentées tout au long du volume à l'expérience des praticiens. La longue histoire de la captation filmique des arts de la scène ne semble alors que commencer. De la scène à l'écran, cette tension permanente entre corporalité et spectralité est une promesse toujours renouvelée d'innombrables possibilités.